Вопросы искусствознания

4/93



Ольга Медведкова

Царицынская псевдоготика В.И. Баженова: опыт интерпретации

«Русская псевдоготика XVIII века» — название, за которым скрывается комплекс очень разных, непохожих друг на друга явлений — отдельных памятников, ансамблей, проектов, почти одновременно появившихся в середине 70-х годов в России в двух центрах — Москве и Петербурге. Для специалистов по архитектуре XVII столетия это не столько ясное и строгое понятие, сколько сумма разнообразных проблем. Среди них наиболее сложным остается до сих пор вопрос о происхождении и значении баженовской псевдоготики, которая большинством исследователей признается наиболее самостоятельной и принципиальной[1] и с которой связывается расцвет всего направления. Для объяснения этого явления «обычно подчеркивается любовь Баженова к древнерусскому зодчеству, которым он всегда восхищался и которому пытался подражать. Но как же он при этом, задумав свой грандиозный Кремлевский дворец, мог решиться запрятать всю неувядаемую красоту кремлевских теремов за новыми стенами своего дворца-исполина, облик которого, кстати, имел весьма мало общего с древнерусской архитектурой. Дивная кремлевская панорама исчезла бы за новыми стенами, если бы они были воздвигнуты. И нет никаких данных о том, что Баженову было жаль чудес зодчества, которые оказались бы скрытыми по возведении дворца»[2].

Действительно, хронологическое соседство с мощной классической утопией Кремлевского дворца заставляет искать какие-то более серьезные причины для обращения Баженова к средневековому наследию, помимо личного пристрастия к древнерусскому зодчеству. Ведь в Кремлевском дворце классицизм являлся основой не только стилевой, но и идейной программы. Замысливая постройку российского форума, Баженов видел в классике нравственную, этическую основу. Эта «идейная классика» использовалась зодчим для создания целостной среды, диктующей определенную систему и норму поведения. И вот в

Царицыне столь же программно и последовательно Баженов создает антиклассическую среду.

В творчестве таких мастеров, как Ю.М. Фельтен, В.И. и И.В. Нееловы, псевдоготика занимает второстепенное положение, являясь художественной периферией (это либо павильон, который наряду с другими — китайскими, турецкими — капризами и затеями является экспонатом причудливой коллекции, либо ансамбль подъездного дворца), сохраняющей генетическую связь с рокайльной культурой. Здесь не встает с такой определенностью вопрос о соотношении подобных построек с нормативной системой классицизма, ибо они могут быть рассмотрены как стилевая экзотика, каприз вкуса.

У Баженова же псевдоготика имеет принципиально иной характер, категории моды и вкуса для зодчего неприемлемы. В своей «Речи» Баженов сам предостерегает от «легкомысленного» отношения к архитектуре: «Некоторые думают то, что и архитектура, как одежда, входит и выходит из моды, но как логика, физика и математика не подвержены моде, так и архитектура, ибо она подвержена основательным правилам, а не моде»[3]. Комментируя эти слова, Н.А. Евсина пишет: «Так, в начале 1770-х годов зодчий ввел в круг художественных понятий «моду» как нечто отличное от «манеры», стиля, как понятие негативное, ибо мода переменчива, стиль же, основанный на истинных правилах, ей не может быть подвержен»[4]. Исходя из такой, данной самим архитектором предпосылки, совершенно невозможно рассматривать баженовскую «готику» как «вкусовое отклонение». Пришедшая главным образом из Англии, «мода» на «готическое», средневековое[5], воспринятая, в частности, и Екатериной II, оказалась для Баженова лишь поводом для поисков неких «основательных правил», поисков, результаты которых значительно перекрыли намерения заказчицы. Огромный дворцовый ансамбль Царицына целиком решается архитектором в неклассических формах. Это, очевидно, не сопутствующее, а главное направление, которое оказывается в тот момент в центре художественного поиска, *не рядом, а вместо классицизма.*

При всей обычно подчеркиваемой классичности царицынской (и в целом русской) псевдоготики XVIII века[6], общая объемно-пространственная концепция этой архитектуры совершенно иная. Достаточно для подтверждения обратиться к панораме Царицына 1776 года и генеральному плану ансамбля 1780 года. Здания на «генеральном фасаде» (панораме) изображены архитектором не как реальные объемные тела, но как некое видение, как мираж, проступающий сквозь туманную дымку среди холмов и оврагов «дикой» природы, в которой нет твердого основания и отчетливой линии горизонта. В архитектурной графике 70—80-х годов вряд ли можно найти аналогии этой «мистической» картине-проекту. (Характерно, что если в случае с Кремлевским дворцом баженовский замысел воплотился в модели, то здесь главным «документом», несмотря на желание Баженова вновь испытать свой план в модели, осталась именно панорама.)

Генеральный план ансамбля 1780 года представляет собой сумму разнообразных построек, в которой отсутствует ясная центральная ось, характерная для большинства усадебных комплексов того времени. Логика построения композиции, которая отнюдь не является сама собой разумеющейся на плане, раскрывается лишь при непосредственном восприятии ансамбля. Именно тогда становится понятным, что эта «пешеходная» среда рассчитана во многом на неожиданность, изменчивость маршрута, предполагает возможность различных его вариантов.

В самих архитектурных формах царицынских построек отчетливая классическая логика закрепленных и поддающихся рациональному описанию отношений, выражающих некие основные и незыблемые нормы бытия, заменена игрой иных сил, которые в своей кажущейся необязательности вызывают ощущение тревоги, неудовлетворенности, как нечто, что взывает к пониманию, но не поддается ему. Все эти «ощетинившиеся» шипами колонны, «расцветающие» или «сияющие» в лучах фронтоны, «провисающие» арки словно воплощают не подвластную внешнему порядку, свободную Натуру, проговаривающуюся о своих тайнах подобно застывшей вулканической лаве.

А.И. Некрасов, одним из первых отметивший антирационалистическую природу царицынской архитектуры, попытался связать ее с мистико-философским направлением в идейном движении эпохи, оппозиционным по отношению к официальному екатерининскому просветительству. «В этих «априорных», нефункциональных постройках и дематериализованных телах лежала та же природа социальных отношений, которая характерна для идеологии Радищева, Новикова и иных, обративших свои оппозиционные устремления в мистико-философское направление»[7]. Некрасов же называет и более точный адрес — масонство, связывая его именно с объемно-пространственной концепцией этой архитектуры: «Либерализм и его оригинальная форма в виде масонства имели себе соответствие в зодчестве. Неудовлетворенность в социальных домогательствах вела к уходу в абстракцию и мистику. Отсюда своеобразное понимание пространства и пластики — этих основ архитектурного организма»[8].

Таким образом, сама объемно-пространственная концепция царицынской архитектуры заставляет искать ее идейный источник (а принципиальное наличие такого источника несомненно) в оппозиции к рационалистической системе ценностей. Для рационалистов разрыв преемственной связи со своим прошлым, понимаемым как груз ненужных предрассудков, был необходимой предпосылкой продвижения к совершенству. «Масонство в этом смысле восстановило средневековую традицию. Убеждение в синонимичности понятий «древность» и «истина» было столь глубоко, что породило многочисленные *псевдоархаические документы* (подчеркнуто нами. — *О.М.*)»[9]. При этом своя, отечественная древность, как отмечает далее Ю.М. Лотман, также оказывается хранителем и источником «тайной истины»: «Хотя православная

обрядность и отвергалась масонами и отношения с православной церковью у них были более чем натянутыми <...> связи с древнерусской культурой, церковной письменностью в их среде были глубоки и постоянно поддерживались. Интерес этот питался прежде всего убеждением, что истина скрыта в древних текстах. Она дается не путем изобретения нового, а умелым чтением старого. Поиски сокровенной мудрости для масонов складываются из разыскания забытых и утерянных текстов (чем древнее, тем истиннее) и поисков «ключей» к обнаружению скрытого в них содержания. Сама непонятность документа в данном случае делается привлекательной — она залог наличия в нем тайного смысла»[10]. «<...> если бы масонам русским доступны были раньше архивы монастырей и книгохранилищ в российском государстве, то несомненно они нашли бы уже сочинения о разрушенном и рассеянном камне», — писали русские масоны в послании герцогу Брауншвейгскому[11].

Царицынская псевдоготика Баженова, собственно, и является таким псевдоархаическим документом. Древняя архитектура понимается зодчим как текст, исполненный тайного символического смысла, который можно истолковать при помощи особого «ключа». Древнерусские архитектурные формы превращаются в знаки, имеющие определенный смысл и значение, они интерпретируются как элементы «языка», как «внешние чертежи великих сокровенных истин»[12]. Средневековая архитектура (и русская, и европейская) толкуется, таким образом, как архитектура символическая, «говорящая», но говорящая на темном, полузабытом языке. Этот язык, переведенный на язык масонских символов, и становится у Баженова основой для создания новой «говорящей» архитектуры, овеянной авторитетом древней истины[13]. При этом русская архитектура XVII века с ее обилием различных декоративных форм, выполненных из кирпича «штучного набора», резного белого камня и изразцовых плиток, оказалась для Баженова особенно «подходящей», ибо особенно «разговорчивой». Каждая из этих декоративных форм могла быть наделена отвлеченным смыслом, истолкована как знак. Так, килевидный кокошник мог превратиться в «сердце», в треугольном щипце или бегунке можно было усмотреть знак циркуля и т.д.

Масонство, явление позднее и достаточно эклектичное, с его чрезвычайно развитым и культивируемым символическим языком, «гиероглификой», с легкостью воспринимало любые другие древние и новые канонические и символические системы «тайнописи» и обрядности: древнееврейскую каббалу, систему гностиков, средневековую алхимию, рыцарскую символику и (в России) русский православный культ[14]. Ведя свою легендарную историю от древних строителей Соломонова храма, масоны актуализировали в культурном сознании эпохи весь тот пласт традиций, который именно и изгонялся просветителями. В такой ситуациии средневековый архитектурный «словарь» и оказался основой для выработки нового языка.

Устанавливая принцип, лежащий в основе баженовских «готических» фантазий, принцип интепретации древней архитектуры как архитектуры «говорящей», символической, скрытая мудрость которой понимается при помощи специального ключа, мы сами как бы получаем ключ к прочтению царицынского текста. При этом необходимо иметь в виду, что, во-первых, перед нами лишь фрагмент текста, к тому же фрагмент, отчасти искаженный более поздними вставками, а во-вторых, то, что истолкование масонской символики (помимо проблем, связанных с попыткой расшифровки любой тайнописи в искусстве) имеет свои особые трудности. Одни и те же символы могли использоваться масонами в самых разных смыслах в зависимости от системы и степени* масонства. Еще важнее то, что сама обрядность и символика этого религиозно-нравственного учения была в силу как реально-исторического, так и легендарно-мифологического своего происхождения связана с архитектурно-строительной практикой.

Собрания лож имитировали работу каменщиков, основными инструментами братьев были молоток, циркуль, лопатка, отвес, масштаб, наугольник и т.д. Эти атрибуты являются прямым указанием на масонский шифр[15]. Однако другие символы, напротив, чрезвычайно затрудняют расшифровку, ибо в силу своей архитектурной общезначимости предполагают «означение» и толкование «всего» или «ничего». Рустованная или сложенная из гладкого камня стена, ордер колонн и их расположение по сторонам света, цветные наборные полы, лестницы, любого рода и вида руины — все это может быть истолковано в духе масонской символики, ибо в своей символической системе масоны используют присущий любой архитектуре специфический «природный» символизм. Естественно, что общезначимость и общеупотребимость подобных единиц текста заставляют сомневаться в правильности их расшифровки.

И тем не менее мы имеем достаточно твердую основу, которая лежит в самом первопринципе «говорящей архитектуры». Он заключается в том, что характер и назначение архитектурного сооружения выражены на его фасадах, то есть здание само «говорит» о себе[16]. А белокаменное убранство царицынских построек часто носит буквально прописной, эмблематический, намекающий и призывающий к пониманию характер. Именно эти «письмена», в которых словно проступил на поверхность скрытый символический смысл баженовской архитектуры, и можно попытаться прочесть, опираясь на принцип «говорящей архитектуры». Разумеется, попытка эта отнюдь не претендует на абсолютную и непреложную точность, а представляет собой гипотезу, именно опыт интерпретации, предложение для дальнейших изысканий.

* С течением времени первоначальное масонство распалось на несколько систем (или обрядов). Разные системы предполагают различное количество степеней (градусов) восхождения. Помимо общепринятых трех первых (голубых) степеней ученика, подмастерья и мастера существуют многочисленные дополнительные степени.

Главным звеном всей композиции царицынского ансамбля являлись у Баженова два одинаковых по плану и размерам здания дворцов императрицы Екатерины II и наследника Павла Петровича, между которыми первоначально не было никакой связи, а была задумана отдельно стоящая оранжерея, замененная вскоре третьим корпусом для детей Павла, великих князей[17]. Такое архитектурное «уравнивание» дворцов Екатерины II и Павла Петровича, к тому же совершенно разделенных, имеющих каждый свою ось симметрии, безусловно, имеет принципиальное значение и определяет смысловое двоецентрие всего комплекса построек. О декорации самих дворцов нам известно крайне мало (на панораме Царицына виден лишь боковой фасад екатерининского дворца с пилястрами и стрельчатыми окнами, на парапете — ряд сердцевидных кокошников и пирамидок, дворец увенчан башенкой с часами). Однако установить их принадлежность совсем нетрудно[18]. Ко дворцу Екатерины II — правому, если смотреть со стороны главного въезда в усадьбу от церкви, — примыкают два других ее дворца: малый интимный — Полуциркульный, называемый также Четвертым Кавалерским корпусом, и павильон, предназначенный для торжественных приемов, известный как Оперный дом. Все три здания образуют единую группу. Два сохранившихся из них украшены резными белокаменными фигурами, непосредственно указывающими на их назначение. А.И. Михайлов пишет о Полуциркульном дворце: «Назначение павильона в качестве уединенного дворца императрицы подчеркнуто оригинальным фронтоном с инициалами Екатерины II»[19]. И далее об Оперном доме: «Над входом наверху здания фигурные фронтоны с резными контурными двухглавыми орлами. Здесь, таким образом, как и в Полуциркульном дворце, Баженов подчеркивает назначение здания венчающей эмблемой. Там был интимный дворец Екатерины II, и это выражено помещением в фронтоне ее вензеля в лучах славы; здесь — дворец для императорских приемов и парадных вечеров, и потому здание завершается государственной эмблемой»[20]. В этих описаниях совершенно правильно зафиксирован главный принцип «говорящей архитектуры».

«Оригинальный фронтон» с вензелем над Полуциркульным дворцом изображает отнюдь не лучи славы, а солнечные лучи, причем именно так, как они изображались в масонских, и даже точнее — розенкрейцерских рукописях, с чередованием извивающихся и прямых лучей. Солнце было одним из важнейших каменщических символов, оно означало истину, мужество, правосудие, действующую силу. Культ солнца соединялся с культом знания и мудрости. На символическом рисунке «Масон в символах» (из быв. Елагинского собрания в Гос.архиве) солнце изображает голову масона.

Помещение вензеля Екатерины II в ореоле солнечных лучей утверждало ее в роли истинной, справедливой и ныне действующей правительницы. Таким образом, масонским языком были выражены идеи, близкие идеалу просвещенной монархии.

Белокаменные декоративные стрельчатой формы наличники окон этого павильона, разделенные на три части, напоминают астрологический знак овна (март), который означает также и точку весеннего равноденствия. (Все вообще масонские рукописи испещрены знаками небесных светил и зодиака, которые активно использовались в алхимии[21]. Ср. также с овнами на алтаре в портрете Левицкого «Екатерина II — законодательница», 1773, ГРМ.)

Декорация Оперного дома еще более насыщенна и сложна для прочтения. Фасады дворца имеют двухчастную структуру. В нижнем ярусе между стрельчатыми проемами помещены рустованные выступы-пилястры, которые во втором ярусе переходят в декоративные фигуры, также членящие фасад наподобие пилястр (в целом фасады дворца сохраняют классическую структуру, которая совершенно переосмысливается). Они напоминают сужающиеся кверху шпили-обелиски и одновременно лестницы, поскольку имеют внутри кирпичную разделку. Лестница — один из важнейших масонских символов. Она соединяет земное ничтожество с небесным величием, знание с незнанием и означает также труд по овладению мудростью.

Идущий выше декоративный пояс включает в себя астрологический солярный знак — круг с точкой в центре, который означает воскресенье, а также «Внутренний орден». В центре же декоративных парапетов на главных фасадах мы видим двойную волну — возможно, знак Водолея, вновь в окружении дисков, звезд и ромбов. Известно, что весь парапет был также украшен резными звездами, дисками и серпами[22], которые изображали солнце, луну и звезды. Помещенные вместе в различных масонских рукописях, светила дня и ночи одновременно означали не тёрпящую отдыха работу над самоусовершенствованием и служением человечеству, которому, по масонским заповедям, человек должен посвящать все часы жизни.

Таким образом, в самом общем виде текст, помещенный на стенах Оперного дома, может быть прочитан как наставление к самопожертвованию, не терпящему покоя, восхождению к мудрости, на которой должна быть основана власть. Программа эта близка программе Левицкого в портрете Екатерины II с его темой жертвы покоем и сном для счастья подданных.

Итак, вся правая, екатерининская часть ансамбля может быть истолкована в духе масонского «просвещения» как программа совершенной монархии, апофеоз действующей силы, основанной на труде и знании.

Левую часть — дворец Павла Петровича, построенный на более высоком месте, — Баженов связал со зданием кухонь, или Хлебным домом. Между ними располагается галерея с воротами, которую сам Баженов в письме к Безбородко называет оградой[23]. На парапете ее помещены строенные килевидные кокошники, рисунок которых несколько изменен и напоминает по форме сердце. Такие же тройки сердцевидных кокошников расположены и на башенках ворот, соединенных аркой–«гусеницей». Образованная из этих строенных «сердец» единая, но данная в прерывности цепь напоминает о распространенном масонском выражении «цепь братских сердец». «Священный союз таков, что, сплетаясь гармонически руками и сердцами, все идут вперед. Все сильны и крепки один другим»[24]. «Братская цепь» не случайно связует дворец Павла Петровича именно с Хлебным домом. На фасадах его мы видим большую символическую композицию из белого камня — изображение хлеба с солонкой. Совершенно в соответствии с принципом «говорящей архитектуры» Хлебный дом сам сообщает о своем назначении. Над «хлебом», в стилизованных лучах — также достаточно стилизованное изображение узла. Известно, что солонка с солью символизировала мудрость в высших масонских степенях, к которым принадлежали и московские розенкрейцеры. Узел же (возможно, специальный, кафинский) означал единение всех членов ордена, то есть одно из главных его оснований, выраженное и в приветствии, которым обменивались братья при встрече: «В единении — сила!»

Таким образом, Хлебный дом предстает как воплощение орденского знания и силы. При этом сама архитектура здания, его компактный блок со скругленными углами и замкнутым внутренним двором символически воспроизводят единство, сплоченность и тайное дело (масоны призывали к построению «внутренней» церкви). Не случайно общая композиция Михайловского замка Павла I близка именно к архитектуре Хлебного дома. Точно так же и ворота с оградой в самих своих архитектурных формах содержат идею связи, преодолевающей пространство.

Как и Екатерина II, Павел получает у Баженова свой, выраженный в архитектурно-изобразительных символах урок-наставление. Возможность же именно такой программы для наследника подтверждается исторически широко известными фактами контактов его с орденом, попыток московских масонов во главе с Новиковым привлечь Павла Петровича в свои ряды и ролью при этом Баженова как «связного», передававшего Павлу масонские книги.

Вообще следует отметить, что, несмотря на тайный, герметический характер братства, масоны активно стремились к пропаганде и распространению своего учения. «Необходимость проповеди указывалась во многих сочинениях масонов. Схема этой проповеди была проста. Будь ревностный проповедник наших доктрин, — учили масоны, — помни, что ты выполняешь высокую социальную миссию»[25]. Масону надо «не только строить храм самому, но надо вербовать новых работников»[26]. При этом язык символов был для масона наиболее естественным. Вся его жизнь была отражена в символах, практически любую информацию, начиная с самых простых сведений и кончая сложными философскими откровениями, можно было «изобразить» в символах, которые в зависимости от всего круга идей толковались различным образом.

Итак, двусоставная структура главного царицынского дворца отра-

жается в двухчастной символической структуре центральной части ансамбля, ориентированной на Екатерину II и Павла Петровича. Она представляет собой зашифрованную в символах программу, с одной стороны (справа) — просвещенного правления, близкую, например, портрету Левицкого, а с другой стороны (слева) — связи и единения с орденской мудростью.

С некоторой долей вероятности можно высказать предположение и относительно других сооружений Царицына. Наиболее украшенным, буквально испещренным знаками, в масонском происхождении которых никто не сомневается[27], является «мост на Попову гору за церковь через ров», как называет его сам Баженов[28]. Мост располагается за границами основной, вписанной в равносторонний треугольник территории усадьбы. Он выводит за пределы созданного архитектором «своего» мира, к тому же перекинут через ров. И потому, очевидно, помимо различных солярных и планетарных знаков, на нем появляются изображения перекрещенных копий — один из распространенных символов, часто встречающихся на масонских предметах (подобное изображение можно видеть, к примеру, на печати ложи «Дочери Девкалиона», принадлежавшей И.П. Тургеневу). Любое оружие — скрещенные стрелы, кинжалы, мечи, шпаги, копья и т.д. — означало карающий закон, защиту невинности, оборону ордена от врагов и наказание изменников.

Управительский домик (Первый Кавалерский корпус), расположенный невдалеке от Хлебного дома и предназначавшийся для масона П.Я. Карачинского — одного из близких к Новикову «братьев», украшен «полудиском с выходящими из него листьями и лучами, между которыми помещены звезды»[29]. По предположению Михайлова, это изображение трилистника должно было символизировать природу. Сходные изображения украшают и фасады павильона — Восьмигранника (Второй Кавалерский корпус). Вообще трилистник, вписанный в сердцеобразный кокошник, является одной из наиболее распространенных в Царицыне фигур[30].

Вероятно, символической является и сложная резная белокаменная фигура, помещенная в пролете фигурных ворот, ведущих в парк, и напоминающая подвесные гирьки в древнерусской архитектуре. Однако расшифровать ее значение достаточно сложно. Возможно, верхняя ее часть — равносторонний пятиугольник — как-то связана с магической пентаграммой. Фигура внутри нее похожа на то, как изображалась виноградная косточка — знак первоначала, из которого развивается Древо — в розенкрейцерских рукописях. Внизу же мы вновь видим трилистник, но на этот раз перевернутый.

В ходе строительства царицынских павильонов Баженов на основе средневекового вырабатывает и закрепляет свой «словарь» архитектурных форм-знаков, которые затем распространяются в окрестностях Москвы, по усадьбам, принадлежавшим в основном людям, близким Баженову, а точнее, тому духовному движению, к которому принадлежал архитектор[31]. Вне зависимости от того, кто были реальные практические строители этих сооружений (в ряде случаев они известны), мы можем приписать их к «кругу Баженова». Само использование символических форм — трилистников, циркулей, сердцевидных кокошников, звезд, солнечных лучей, полумесяцев и т.д. — приобретает в них несколько иной характер. Царицынский ансамбль представляет собой связную и развернутую программу-текст, составителем которой наверняка был не один Баженов. Это целое идейное предприятие, которое вряд ли могло быть повторено в более камерных размерах, с меньшим размахом и значением. Возможно, наиболее «связным» после Царицына был ансамбль усадьбы Михалково, построенной для П.И. Панина. В остальных же случаях символические формы в своем первоначальном, «словарном» виде могли служить своего рода опознавательными знаками, свидетельствующими о причастности хозяина того или иного сооружения к определенной группе лиц, а значит, также являвшимися «говорящими».

Интересно, что набор этих баженовских псевдоготических форм продолжает использоваться в культовой архитектуре вплоть до начала XIX века, но уже: по всей вероятности, без всякой связи с их идейным источником[32]. На стенах соборной часовни (1811) и готической часовни (1804—1805) на староверческом Преображенском кладбище в Москве встречаются знакомые по царицынским постройкам декоративные формы, заставлявшие ранее приписывать эти часовни самому Баженову. Однако доказанное ныне авторство (архитектор Ф.К. Соколов) отнюдь не опровергает связи с баженовским наследием. По всей вероятности, готическая часовня повторяла предшествующую деревянную постройку. «Большинство деревянных сооружений на Преображенском кладбище было свезено в первые годы его создания из самого села Преображенского. Федосеевцы приобретали для спешно устраиваемого монастыря различные существующие сооружения. Не исключено, что к ним мог попасть и один из деревянных «готических» павильонов, оставшихся после празднеств на «Ходынском поле» в 1775 г.»[33]. Возможно, и на стены других сооружений баженовская декорация могла попадать случайно (например, копироваться с близлежащих построек, «понравиться у соседей»). Проследить ее распространение в провинции достаточно сложно, и для этого необходима дополнительная исследовательская работа.

Возможно, описанный нами метод интерпретации Баженовым наследия средневековой архитектуры и можно назвать «историзмом», однако тогда следует понимать под этим словом нечто особенное, принципиально отличное от историзма XIX века[34], подобно тому, например, как официальное духовное движение 20-х годов этого столетия «нельзя производить от Новиковского масонства»[35]. Если баженовская псевдоготика и связана каким-то образом с предромантическими тенденциями, то отнюдь не потому, что она «предысторична» или «преднародна».

Описывая поворот, произошедший в мышлении на рубеже XVIII—XIX веков, а точнее, в 1775—1825 годах, и «аналогичный тому, который в начале XVII века сокрушил мысль Возрождения»[36], М. Фуко выделяет в нем «две последовательные фазы, которые сочленяются друг с другом где-то около 1795—1800 гг.»[37]. В первой из этих фаз, на которую, собственно, и приходится рассматриваемое явление, способ бытия позитивностей не меняется, зато резко меняются их очертания: «Теперь признак вновь приобретает свою былую роль видимого знака, указывающего на скрытую глубину; однако указывает он не на некий скрытый текст, не на таящееся под покровом слово или же какое-нибудь сходство — слишком тонкое, чтобы быть заметным, — но лишь на связный ансамбль органической структуры, которая вбирает в единую ткань своей суверенности и видимое, и невидимое»[38].

На новом уровне и в новых условиях происходит возврат к системе подобий. Не случайно именно в этот период вновь и с неожиданной силой оживляется, причем именно в антирационалистических идейных кругах, в частности в масонской среде (во многом под влиянием теософии Сен-Мартена), интерес к Парацельсу, Э. Сведенборгу и особенно Я. Бёме, в творениях которого единая система подобий охватывает весь мир («... когда ты смотришь на мир сей, то перед тобою прообраз неба»[39]). Необходимость уподоблений Бёме объясняет следующим образом: «Теперь, когда сравнивают Сына Божия с шаром солнца, как я это нередко делал в предшествовавших главах, то говорят о природных подобиях: и я принужден был писать так по причине неразумия читателя, чтобы по этим природным вещам он возвысил мысль свою, и так поднимался бы со ступени на ступень, покуда не достиг бы и до высоких тайн»[40]. Именно в мистических откровениях Бёме содержится ключ ко многим масонским текстам, в частности у Бёме мы встречаем размышление о «внутреннем человеке», противопоставленном «внешнему». Вместе с тем постоянный интерес к Бёме испытывали и философы-романтики, считавшие его своим предтечей. Так, Шеллинг спорил с Гегелем о том, кто может считать себя завершителем философской системы Бёме[41].

Во многом подобно тому, как философская система Бёме оказывается предшественницей романтической натурфилософии, возвращение к «знаковому принципу» в искусстве, когда видимый признак указывает на невидимое, на «скрытую глубину», *предвещает романтический символизм*. Вместе с тем эта «скрытая глубина» имеет очень конкретный характер и может заключать в себе ясные, поддающиеся отчетливому описанию программы, подобные той, что запечатлена в царицынском ансамбле.

Итак, баженовская псевдоготика — это архитектура «говорящая», «просвещающая». В своих символических формах, почерпнутых в средневекой (в частности, древнерусской) архитектуре и трансформированных в соответствии с масонской символикой, она заключает нравственную программу, которая именно благодаря связи с древностью приобретает авторитет и весомость высказывания. В этом — ее глубокое своеобразие и вместе с тем закономерность внутри культуры второй половины XVIII века.

Уже совершенно иной предстанет древняя, средневековая архитектура в XIX века. Подобно тому как алхимические опыты старого «чернокнижника» XVIII века, стремившегося осчастливить человечество и удовлетворить свои филантропические склонности, превращаются в руках его наследника из повести В.Ф. Одоевского «Сильфида» в средство поэтического восхождения в иной гармонический мир, исполненный Любви и Искусства, так и «символическая», нравственная, «учительская» у Баженова готика превращается для романтика в идеальное воплощение и вместилище христианского экстатического духа.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. В отличие от заимствованной, «английской» псевдоготики Нееловых и Фельтена и «компромиссной» готики Казакова.
2. *Грабарь И.Э., Гунькин Г.И.* Основоположники русского классицизма. В.И. Баженов. — В кн.: История русского искусства (в 12-ти томах). М., 1961. Т.VI. С. 128-129. Ответ на этот вопрос особенно затруднителен, если предполагать, как это делают статьи, что псевдоготические произведения появляются в творчестве Баженова до 1773–1774 годов (сомнительны датировки ряда псевдоготических сооружений 60-ми годами). Гораздо правильнее и убедительнее представляется точка зрения А.И. Михайлова, связывающего начало «национально-стилевых» исканий Баженова с раками для Успенского собора (1773) и Ходынскими строениями (см.: *Михайлов А.И.* Баженов. М., 1951. С. 164-171).
3. Цит. по: *Евсина Н.А.* Архитектурная теория в России второй половины XVIII — начала XIX века. М., 1985. С. 80.
4. Там же. С. 81.
5. См. подробнее об этом: *Борисова Е.* Русская архитектура и английская псевдоготика (к вопросу о месте английских художественных традиций в русской культуре середины XIX в. — В кн.: Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века. М., 1982. Как отмечает Ю.М. Лотман, именно англофильство в целом как идейный комплекс способствовало в конце XVIII века обращению к национальному: «В то время, как под знаменем галломании проповедовалось принятие французских норм жизни как единственно «европейских» и цивилизованных, знамена англофилов освящали требование национальной оригинальности» (*Лотман Ю.М.* Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 190).
6. См., например: *Борисова Е.* Указ. соч. С. 70-71: «... формировались особые приемы русской псевдоготики XVIII в., во многом остающейся в русле классических традиций и обладающей лишь внешними признаками той готики, какой она представала в сознании русских зодчих, воспринимавших ее прежде всего как один из компонентов пейзажных парков».
7. *Некрасов А.И.* Русское зодчество эпохи классицизма и ампира. — Академия архитектуры. 1936. №1. С. 30.
8. Там же. С. 29. Неоднократно разными авторами высказывалось также предположение о связи отдельных декоративных форм-знаков на стенах царицынских павильонов с масонскими символами. По всей вероятности, архитектор становится членом братства в 1784 году (см.: *Пыпин А.Н.* Русское масонство. XVIII и первая четверть XIX в. СПб., 1916. С. 352, а также: *Западов А.В.* К истории правительственных преследований Н.И. Новикова. — В кн.: XVIII век. Вып.2. Л., 1976. С. 47). Однако знакомство Баженова с масонством могло произойти значительно раньше. Он яв-

5